

future, those composers who were at all interested in such themes found ready means to capture them in their musical narratives.

Mozart has shown how this might be done in the transition from the dark archaic minor to the bright modern major of the trial scene in *The Magic Flute*, and in the general trajectory of the opera from darkness and confusion to light and clarity (a trajectory commonly read, from the early 1790s on, as a political allegory of the recent events in France). Beethoven's translation of such progressions into purely instrumental terms in his 5th Symphony provided music with one of its most beloved ›archetypal plots‹ for more than a century. It is only proper that the ›Fifth‹ served as the main focus of Hoffmann's interpretation of musical modernity. Whether confident, hesitant, or self-defeating, symphonic narratives of this sort were simply not possible before the advent of musical modernity with its emphasis on the experience of linear time.

Michael Obst (Weimar)

Kontinuität und Wandel in der Komposition aus der Sicht eines Komponisten

Als ich von Ulrich Konrad gebeten wurde, an diesem Roundtable teilzunehmen, war ich zunächst etwas ratlos, inwieweit ein Beitrag von mir als lebendem Komponisten zu einem solch grundlegenden Thema sinnvoll sein könnte. Wird hier doch zunächst einmal im Sinne der Aufgabenstellung von größeren historischen Betrachtungen ausgegangen, die eine Außensicht und Übersicht erforderlich machen. Als Aufgabe für einen Historiker ist dies sicherlich lohnend, für einen Komponisten – wenn ihm nicht gerade die Bedeutung eines epochebestimmenden Meisters zuerkannt wird – zunächst einmal gegenüber seiner alltäglichen Arbeit eher von zweitrangiger Bedeutung. Wohl kaum ein Komponist gerade meiner Generation macht sich Gedanken darüber, welche musikhistorische Bedeutung sein Tun letztendlich haben wird, vielmehr hat er – von wenigen Ausnahmen abgesehen – damit zu tun, wann er wie und wo die Gelegenheit einer Aufführung hat. Und das alles unter dem Aspekt, dass er als ehrlicher Künstler den bisweilen schwierigen Spagat machen muss zwischen dem, was sein eigentliches künstlerisches Anliegen ist, und dem, was der Musikmarkt, in diesem Falle der sehr enge und finanziell eher magerere der Neuen Musik, von ihm verlangt. Auch meine singuläre Sicht der Dinge scheint zunächst als Beitrag zu diesem Thema eher marginal, bin ich doch allenfalls ein kaum objektiver Beobachter der Szene und der allgemeinen Entwicklung und dies weitgehend nebenbei, da mein Hauptanliegen natürlich die Tätigkeit des Komponierens selbst ist.

Dennoch wurde ich von Laurenz Lütteken und Ulrich Konrad ermutigt, an dieser Runde teilzunehmen, da es mir als Komponist natürlich nicht anders geht als allen meinen

Kollegen: Wir haben alle unter mehr oder weniger gleichen Rahmenbedingungen zu arbeiten und müssen uns in dem, was wir künstlerisch wollen, Gedanken zu den Strömungen und Entwicklungen zeitgenössischen Komponierens machen.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass Veränderungen und neue Erkenntnisse in der Musik, aber auch der immer schnellere Wandel unserer komplexen Gesellschaft in unterschiedlicher Ausprägung manchmal bewusst, manchmal unbewusst meine kompositorische Arbeit beeinflussen. Als ich mich dazu entschied, Komposition als mehr denn nur als Nebenbeschäftigung anzusehen, traf ich in Deutschland Anfang der 1980er Jahre auf eine Situation, die – anders als in den Jahrzehnten davor – immer unübersichtlicher wurde. Die Ideologien der 1950er und 1960er Jahre wurden heftig in Frage gestellt; eine junge Generation von Komponisten wie zum Beispiel Wolfgang Rihm, Detlev Müller-Siemens und Wolfgang von Schweinitz definierte in ihrer Reaktion auf Darmstadt und Donaueschingen mit ihren scheinbar dogmatisch geprägten musikästhetischen Ausrichtungen zum grundsätzlichen Wesen von Musik eine neue Position: Komposition als Ergebnis eines scheinbar wissenschaftlichen Prozesses wurde rundweg abgelehnt, eine Renaissance des »Espressivo« in der Musik wurde gefordert. Dieser Wandel entbehrte nicht einer gewissen Logik, wissen wir doch heute, dass in den 1950er Jahren die einseitige Rezeption der Komponisten der Zweiten Wiener Schule – und damit vor allem der Werke Anton Weberns – die Ebene musikalisch-emotionalen Empfindens gänzlich negierte und ausschließlich die Zwölftontechnik und gewisse Vorformen weiterführender serieller Techniken in den Mittelpunkt stellte. Zahllose serielle Werke entstanden, der ungebremsste Determinismus ließ kaum künstlerische Freiheit der Interpretation, aber auch die Zufallsproduktionen von John Cage oder die Massenphänomene in der Musik von Xenakis hatten kaum die Attitüde eines »Espressivo« im Gepäck.

Die Situation war unübersichtlich, da sich neben den neuen Romantikern die Minimalisten einschließlich des von Conlon Nancarrow beeinflussten Altmeisters György Ligeti, dann die Vertreter einer Art »Musica Negativa« (z. B. Hans-Joachim Hespos), die Geräuschkomponisten (angeführt von Helmut Lachenmann) und natürlich die Komplexizisten mit Brian Ferneyhough und seinen Gefolgsleuten versammelten. Nicht zu vergessen ist die damals aufkommende Renaissance von John Cage und Morton Feldman, die zwar schon der älteren Generation angehörten, dafür aber als willkommene Vertreter der amerikanischen Avantgarde in ihrer Kritik an der amerikanischen Kultur uns so gerade recht aus der Seele sprachen. Zusätzlich verbanden sich mit diesen Schulen auch Ausbildungsorte, wie Freiburg i. Br., Stuttgart, Karlsruhe, Hamburg und natürlich das alte Köln, wo die Großen Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann in den Köpfen der Kompositionsprofessoren herumgeisterten. In Frankreich wären dann noch die Spektralisten zu nennen, die mit ihren Obertonstrukturen merkwürdigerweise erst in den vergangenen Jahren vermehrt in Deutschland rezipiert wurden.

Als Pianist im Ensemble Modern lernte ich zu dieser Zeit viele dieser Werke kennen, spürte aber insofern eine innere Distanz zu all diesen Komponisten und vielen ihrer Werke, als sie scheinbar die verschiedenen Kompositionstechniken, die unterschiedlichen Lösungsversuche bezüglich des aus der Tradition herübergeretteten Werkbegriffs, die Frage der Auseinandersetzung mit der Tradition – sei es nun im Sinne einer Weiterentwicklung (Kontinuität) oder eines Bruches mit derselben (Wandel) – in den Mittelpunkt ihres Tuns

zu stellen schienen. Die Vermittlung von Inhalten, die die Ebenen der Musik anbelangen, die uns auf non-verbaler Ebene begegnen, die uns vermitteln, was das Eigentliche in Musik ist, das uns berührt, das in uns tiefes Empfinden auslöst, das man nur sehr ungenau als emotional beschreiben kann, blieb in allen Strömungen sehr vage, wenn man sie nicht sogar gänzlich mied – zumindest in den verbalen Äußerungen und in Programmnotizen.

Diese Problematik schien damals für mich unlösbar, und ich entschied mich, in elektronischer Musik einen Weg zu suchen, der meinem kompositorischen Anliegen am nächsten kam. Dieser Musik schenkte man schon seit einigen Jahren in Deutschland kaum Beachtung – sicherlich auch eine Reaktion auf den Altmeister Karlheinz Stockhausen. Hier hatte ich große Freiheit bei der Suche nach Möglichkeiten, die von vielen als kalt und leblos bezeichnete elektronische Musik mit musikalischem Ausdruck zu verbinden. Hier hatte ich die Möglichkeit, unabhängig von Schulen und Ideologien jede Komposition in ihrer unitären Gestaltung neu zu definieren und, angeregt durch viele Einflüsse, die vom Surrealismus eines Ives Tanguy bis hin zu Miles Davis reichten, zu komponieren. Die Welt des Klanges mit Mitteln des elektronischen Studios zu erforschen, faszinierte mich gleichermaßen wie auch die Möglichkeit, mit den klanglichen Ergebnissen immer wieder für mich neue musikalische Modelle zu erfinden, die dann zu ganzen Werken führten. Mit anderen Worten und im übertragenen Sinne: Für jedes Stück erfand ich ein neues Orchester. Dass ich auf diese Weise in Frankreich, das ja eine ganz andere Tradition und Haltung zur elektroakustischen Musik hat, viel größeren Erfolg als in Deutschland hatte, war eine logische Folge der vorhin beschriebenen Situation in der hiesigen Neue-Musik-Szene.

Noch absonderlicher war für mich der Avantgardebegriff und damit die Forderung, grundsätzlich immer Neues kompositorisch zu erfinden und weiterzuentwickeln. Hier wurden mehrfach sogar direkte Parallelen zur Wissenschaft gezogen, sowohl von Karlheinz Stockhausen als auch z. B. von Claus-Steffen Mahnkopf, der sich in die Theorie verstieg, die Zusammenführung der seiner Meinung nach ausschließlich zukunftsberechtigten Kompositionsstile von Bryan Ferneyhough (Komplexizismus), den Mahnkopf in direkter Tradition von Beethoven sieht, und dem Geräuschkomponisten Helmut Lachenmann käme dem Finden der Urformel des Kosmos gleich: nämlich der Zusammenführung von Quantentheorie und Gravitationslehre. Mahnkopf hatte wohl Stephen Hawking gelesen ...

Ausgehend von der musikhistorischen Maxime, nur die Veränderung des Bestehenden sei das eigentlich Wertvolle der Avantgarde, führte für mich zu einer paradoxen Situation. Dazu einige Beispiele. Bezogen auf die Entwicklungsschritte verschiedener Parameter der Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts kann man – stark vereinfacht – etwa dies erkennen:

1. Harmonik: Spätromantische Alterationsharmonik → Freie Atonalität (Zweite Wiener Schule) → Zwölftontechnik → Serialismus → Intuitive Musik (alles ist möglich) → Geräuschkomposition (Lachenmann) und Massenstrukturen (Xenakis) mit Aufhebung jeglicher harmonischer Bindung
2. Form und Struktur: Zyklische Strukturen (Sonatenhauptsatzform) → Aphorismus (Zweite Wiener Schule) → Momentform (Stockhausen) → Strukturen der musikalisch-formalen Zeitlosigkeit (Cage und Feldman; Minimalismus; Klanginstallation)
3. Musikalischer Ausdruck: Spätromantik (Subjektivität) → Klassizismus (Subjektivität/Objektivität) → Serialismus (noch mehr Objektivität) → Massenstrukturen/elektronische

Musik (noch viel mehr Objektivität) → Minimalismus und intuitive Musik (›anderes Hören‹) → Klangkunst (individuell-subjektive Erfahrung des betrachtenden Hörers eines musikalischen Objektes)

Natürlich ist dies eine ironisch vereinfachende Darstellung. Trotzdem wird deutlich, dass die Möglichkeiten, noch etwas kompositorisch ›grundsätzlich‹ Neues zu entdecken, immer mehr abnehmen bis zur Marginalität. Wenn Avantgarde verlangt, ausschließlich nur zu betretendes Neuland sei historisch wertvoll im Sinne einer Weiterentwicklung in der Kunstgattung Musik, dann wird Avantgarde zur Vermeidungskunst und damit letztendlich zur Farce: Wenn das Geräusch den Endpunkt der Entwicklung des Klanges darstellt, wenn die Verfügbarkeit aller denkbaren Formstrukturen vom einzelnen Klang eines La Monte Young bis zur Auflösung des Zeitbegriffs in Musik im Sinne von Cage reicht, wenn die musikalische Ausdrucksebene in Musik einer objektähnlichen Sachlichkeit weichen muss, dann wäre ein nächster Schritt im Sinne der Avantgarde nicht mehr möglich.

Anfang der 1990er Jahre empfand ich dies als grundlegende Krise in der Neuen Musik. Als Konsequenz daraus bildete sich bei mir als Komponist – einem Erfinder von Musik, wenn man so will – in den in der Folgezeit entstandenen Instrumentalwerken ein für mich immer wichtigeres Grundprinzip heraus, das damals in Deutschland eher mit Nichtbeachtung gestraft wurde, sich aber heute mehr und mehr zu einem *common sense* entwickelt: Das Diktat der Avantgarde ist für mich unbedeutend, im Mittelpunkt meiner kompositorischen Arbeit steht der Anspruch einer werkindividuellen künstlerischen Aussage. Auf den Punkt gebracht: Ideologie wird durch Individualität ersetzt. Die jeweilige kompositorisch-musikalische Aussage wird auf ihre Eigenqualität und entsprechende Sinnfälligkeit geprüft, die Frage des ›grundsätzlich Neuen‹ wird hintangestellt. Diese Grundeinstellung ermöglichte mir kompositorische Freiheiten, die ich in der elektronischen Musik schon lange genoss. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium Stummfilm, insbesondere des expressionistischen Filmes eines Fritz Lang oder Friedrich Wilhelm Murnau, war ebenso möglich wie die Komposition des Gesamtkunstwerkes Oper, von dem ich bisher zwei herausbringen konnte.

Wir erinnern uns an Aussagen wie die, der *Prometeo* von Luigi Nono sei der Abgesang auf die Oper schlechthin. Andere behaupteten, die Gattung Oper sei im ausgehenden 20. Jahrhundert grundsätzlich nicht mehr möglich, nachdem der Versuch gescheitert war, ein neues Musiktheater in der Nachfolge Kagels als logische Folge der Weiterentwicklung von Oper zu institutionalisieren. Mittlerweile haben wir einen Boom an Uraufführungen neuer Opern. Es ist zur Zeit viel einfacher, eine Uraufführung als eine Wiederaufführung zu erleben. Dieser ungebrochene Trend scheint mir eine Bestätigung der Neuorientierung des überkommenen Avantgardebegriffs zu sein.

Dass eine Komposition sich viel mehr aus sich selbst heraus definieren muss und soll, ist als Wertkriterium heute nichts Ungewöhnliches mehr und geht einher mit einer jüngeren Generation von Komponisten, die viel unbekümmerter mit der Musikgeschichte und vor allem auch mit der Musik unserer Zeit umgeht. Die Grenzen zwischen U- und E-Musik sind durchlässiger geworden, die Bandbreite der Musikstile und die Experimentierfreudigkeit zum Beispiel im elektroakustischen Bereich ist enorm. Neue Musik zeigt sich ungemein vielschichtig und ist in ihren Randbereichen ausgefranst und ungemein variabel. Dieser Paradigmenwechsel ist in meinen Augen ein Gewinn, da musikalischer Ausdruck als künst-

lerischer Inhalt in der Musik neben vielen anderen wieder möglich geworden ist. Auch kann ich eindeutiger die Individualität des Komponisten erkennen, wenn die musikalische Auseinandersetzung mit einer Themenstellung in seinem Werk für mich plausibel und gemäß den Ansprüchen, die ich an jegliche Art Musik stelle, künstlerisch erfolgreich durchgeführt wurde.

Was bedeutet nun für mich als Komponist dieser Wandel in der Neuen Musik? Meine ersten elektronischen Kompositionen waren sicherlich sowohl Reaktion als auch Emigration. Die Musik der 1980er Jahre mit ihren Schulen und Ideologien blieb mir weitgehend fremd. Der Paradigmenwechsel, der sich im Laufe der 1990er Jahre vollzog, ist aus meiner Sicht ein Wandel, der die Chance bietet, dass Neue Musik wieder eine größere Nähe zum Publikum findet. Die Möglichkeit, die Qualität eines Werkes aus dem Werk selbst heraus und mit den individuellen Möglichkeiten eines jeden interessierten Hörers zu erkennen, werte ich als grundsätzlich positiv.

Vielfalt der Stile, große Bandbreite der Ausdrucksmöglichkeiten, individuelle Prägung der Kompositionen sowohl inhaltlich als auch bezogen auf Konzertformen, die über das traditionelle Musikleben hinausgehen, scheinen momentan den Status quo der Neuen Musik zu beschreiben. Dies ist aus meiner Sicht eine weit bessere Ausgangssituation des Komponierens – gerade auch für junge Künstler – als noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. – Ob meine Kompositionen eher der Kategorie Kontinuität oder der Kategorie Wandel entsprechen, kann ich im Rückblick aufgrund des zeitlichen Abstandes kaum sagen. Alle Kompositionen bilden eine Momentaufnahme meines künstlerischen Anliegens zu dem Zeitpunkt des Entstehens mit all den Einflüssen und Gedankenprozessen, die dabei eine Rolle gespielt haben. Diese ändern sich im Laufe der Jahre einschließlich der wachsenden Erfahrung. Deswegen scheint es mir wenig sinnvoll, in der Rückschau Kompositionen wegen neuer Perspektiven grundsätzlich in Frage zu stellen, da sie ja trotzdem wahr sind, einschließlich mancher Mängel, die mir erst jetzt deutlich werden. Natürlich entstehen bisweilen auch schwache Stücke, was ich allerdings relativ schnell erkenne, und dementsprechend ändere ich die Komposition oder ziehe sie zurück. Kompositionen, bei denen ich zweifle, lasse ich unberührt bestehen. Um so mehr, seitdem ich vor einem Jahr ein elektronisches Stück aus dem Jahr 1984 in einem Konzert in Leipzig wieder vorgestellt habe. *Visioni di Medea* – so der Titel – schien mir immer ein eher schwaches Stück zu sein. Die Wiederbegegnung nach fast zwanzig Jahren hat mich sehr überrascht, da ich nun mein Stück mit neuen Ohren erlebte und Inhalte entdeckte, die mir damals bei der Realisierung nicht bewusst waren. Heute kann ich sagen, dass *Visioni di Medea* zu meinen besseren Kompositionen aus dieser Zeit gehören.

Kontinuität und Wandel auf mich bezogen, könnte ich so beschreiben: Kontinuität insofern, als ich immer noch die gleiche Person bin, Wandel vielleicht im Interesse einer ständig neuen Positionsbestimmung – insbesondere dann, wenn ein neues Werk entsteht. Da jede kompositorische Aufgabe für mich ein Neubeginn ist, gibt es keine Wiederholungen bei meinen Werken. Wohl gibt es verschiedene Fassungen, die oftmals geänderten Aufführungsbedingungen geschuldet sind. Ich habe es jedoch grundsätzlich vermieden, nach einem gefundenen Muster Stücke – quasi am Fließband – zu produzieren. Demzufolge ist Wandel eine logische Folge meiner kompositorischen Arbeit.